

〈原著論文〉

「モンゴル舞踊」教育における自文化意識に関する一考察

—ポスト社会主義期のエスニック集団と“ビー・ビエルゲー”の関係に着目して—

井上 邦子 (奈良教育大学)

Self-cultural awareness in the education of “Mongolian dance”:

Relationship between ethnic groups and “*Bii Biyelgee*” in the post-socialist era

Kuniko INOUE (Nara University of Education)

Abstract

This study examines *Bii biyelgee*, a “Mongolian dance” form originating from the socialist era through an active fusion with European culture. It also examines the dance form’s status as a national cultural expression and how it is taught in school. People’s common perception was that *Bii biyelgee* originated from the ethnic minority groups in western Mongolia. However, the author’s study, targeting four educational institutions, revealed that *Bii biyelgee* has expanded to become a cultural expression of the entire nation of Mongolia. Although the significance of its western Mongolian origin is still acknowledged, *Bii biyelgee* now encompasses dances from all across the country, with the culture of Khalkha, the largest group in Mongolia, ingeniously forming its basis.

Thus, *Bii biyelgee* in “Mongolian dance” has been redefined as a national cultural expression of Mongolia, even though the contribution of minority ethnic groups is still being acknowledged. *Bii biyelgee* is taught to promote actively adopting the culture of the West and elsewhere and “developing” it (according to the socialist view of history). These phenomena, already observed in the traditional Mongolian culture (music, ethnic costumes, etc.), constitute a kind of “creation of traditional culture” within the values of the socialist period. This paper reveals that this socialist mindset persists in today’s “Mongolian dance” education.

Keywords: Education of “Mongolian dance”, *Bii biyelgee*, ethnic groups

1 はじめに

モンゴル国の現在において「伝統 (ulamjalal)」と呼ばれる文化の多くが、実際のところ1920年代より始まる社会主義期に「創られた」ものであるということはすでに上村 (2001)、マーシュ (2009)、木村 (2015) らによって指摘されている。特に遊牧にまつわる文化は後れたものとされ、ヨーロッパ化 (ロシア化) させることにより積極的に「(社会主義的發展史観に基づく意味として) 発展 (khögjil)」(以下「発展」と記す) させるべきものとして捉えられ、それを「芸術」と位置付けてきた (島村, 2021)。民俗舞踊においても例外ではなく、当時のソビエト連邦の舞踊技法の影響を強く受けながら舞台芸術として積極的に創作が加えられてきた一面がある。一見「モンゴル伝統楽器を加えた現代音楽と民族衣装風の恰好で踊るモダンダンス作品」にもみえる現在のモンゴル民俗舞踊は、「発展」の成果として肯定的に受け止められている。

ただ、このようにモンゴルの民俗舞踊はヨーロッパ化することを肯定しながらも、同時にその起源をモンゴル国西部に居住するオイラド系エスニック集団^{注1)}の踊り「ビー・ビエルゲー^{注2)}」に求めてきた。一方で、モンゴル国立文化芸術大学教員M.ムンゲンツェツェグ氏は2020年のモンゴル国営通信社「モンサメ」のインタビュー^{注3)}において、モンゴル人はビー・ビエルゲーをオイラド集団の舞踊だと思いがちだが実はモンゴル国民の舞踊もしくは匈奴^{注4)}舞踊だ、と答えている。ヨーロッパ化を肯定しつつ、そのルーツをオイラド系集団や匈奴時代に求め、それを「モンゴル国」の文化と位置付ける（同様の言説は、英雄叙事詩においては上村（2001）が、民族衣装では島村（2016、2017）がすでに研究しているが）現在の民俗舞踊においては、実際どのように自文化を捉えようとしているのだろうか。

モンゴル国内の民俗舞踊に関する研究者としてD.ナンジッドやG.ドルゴルスレンが挙げられる。しかし彼女らは社会主義期に活躍した著名な舞踊家であることもあり、舞踊がいかにか「発展」したかという視点での言及はあるものの、その「発展」を客観的な視座から取り上げ、当該文化に位置付けた研究はみあたらない。一方、今井（2017）や木村（2015）はモンゴルの「伝統舞踊」とされているものが、社会主義期に創作されたものであることを明らかにしている。特に今井は、舞踊家が「伝統」を「創出」することについて矛盾を認識しておらず、またその世代間においてもその「伝統」観が異なることを明らかにしている。このように民俗舞踊が社会主義期に創造され、それ以降も同様の「伝統」観のもとで積極的な創作活動がある一方で、いかにか「われわれ」文化として成立させようとしているのか、その正統性をどう担保しようとしているのかについて民俗舞踊文化においては未だ言及されていない。

そこで本論では首都ウランバートルおよびオブス県マルチン村、タリヤラン村において民俗舞踊関係者に聞き取り調査（2019年4月25-30日、9月21-28日、2023年3月26-31日、一部2013年9月16日の調査も含む）を行い、オイラド系エスニック集団の踊りを起源としてきたビー・ビエルゲーが、現在どのようにエスニック集団と結び付けられ自文化として成立させようとしているのかについて考察することとする。

2 モンゴル国における民俗舞踊の近代史

モンゴル国は1924年から本格的に社会主義体制をとることになるが、粛清がおこなわれた1937年以前の伝統的、民族的な文化についてその全容は不明であると木村（2015：140）も述べているように、それ以前の舞踊文化は未だ明らかにされていないことも多い。ただし、少なくともチベット仏教の僧による仮面舞踊ツァムやシャーマンが太鼓とともに踊る儀礼的舞踊、さらに民俗舞踊ビー・ビエルゲーは、それ以前から存在していたと考えられ、様式を変化させながら現代においても踊られている。

そもそも当該国の社会主義期における文化についての考え方は、遊牧を含めた伝統的生活を「後れた」「文化的でない」ものとし、ソ連からもたらされるものは文化的（soyoltoi）（島村，2021）であるとされた。ゆえに当時の文化政策によって伝統文化はより「普遍的」なもの、すなわちロシア化へと「発展」させる方策がとられている^{注5)}。舞踊研究者のD.ナンジッド（1930-2019）は、社会主義体制がとられる1924年までは「劇場がなかった」ため「発展」しなかった（Nanjid, 2017：187）と述べていることから、舞踊文化の「発展」には舞台芸術として成立することが前提であると考えていることがわかる^{注6)}。こうしたモンゴルにおける舞台芸術については、1921年からの人民革命期に革命イデオロギー宣伝活動の手段として、伝統的な英雄叙事詩を革命的な内容の歌劇作品に創り替え上演したことに始まる（木村，2003）。その歌劇（当時は音楽劇と呼ばれた）は1940年代に入るとロシア人による音楽指導が開始されるが、それと同時期に舞踊においてもロシア人専門家から積極的にバレエの舞踊技術や作品制作方法を取得することとなる。これを機にモンゴル国において舞踊は「ストーリー（テーマ）性をもつ舞台芸術」という認識となり、1944

年には首都ウランバートルの中央劇場（後にドラマ劇場に改名）においてロシア人教師N.V.コズニツォワ（N.V.Kuznyetsova）が初めてチャイコフスキー「花のワルツ」を上演している（Nanjid, 2017）。

その後1945年に招かれたY.V.ロマノフスキー（Y.V.Romanovkii）は高度なバレエ技術を教育すると同時にモンゴル文化の研究も行い、モンゴル人の生活習慣を舞踊に組み入れる作品（作品「モンゴル舞踊」「ツァツァル^{注7)}」など）を創作している。そうした独自作品は、ロシアバレエと区別され「舞踊劇（bujigin^{フジギンジュジグ}）^{フジギンジュジグ}」と呼ばれ上演された。この舞踊劇が成立した背景には、1930から1940年代のロシアバレエが「クラシックバレエ」から「モダンバレエ」の移行期にあり、より自由で個性的な様式が取り入れられてきたことがあげられるだろう（大木, 2010）。ソ連では国家形成のために「諸国民の友好と団結」を訴える政治キャンペーンが行われてきたこともあり、ソ連に編入された諸共和国の文化要素を取り入れた民族色豊かなバレエが創作されていた時期であった（赤尾, 2012）。

その後、モンゴル人自身がソ連留学経験を活かし舞踊を創作することとなる。振付師 Ts.セブジッド（Ts. Sevjid）は、音楽家と共同で作品をつくる手法を確立し、しなやかな体の使い方である「ナンバ」と呼ばれる動作を作品に盛り込む様式を考案する。1975年には「ツァツァル」など遊牧民の風習をテーマとした作品を発表し、息子であるS.スフバートル（S. Sukhbaatar）とともに積極的にソ連のバレエ技法を取り入れていくこととなる。またスフバートルは民間伝承されてきた民俗舞踊ビー・ビエルゲーを取り入れ作品化し、作品「西モンゴル」を発表している（Nanjid, 2017）。

このように社会主義下におけるモンゴルの民俗舞踊は、ソ連の舞台芸術に先導されるかたちでバレエ技法を積極的に取り入れるとともに、民俗舞踊や遊牧民の風習など独自文化の要素を盛り込みながら作品化され、舞台芸術として変容する一面をたどった。こうした舞踊劇の舞台芸術作品内で踊られる舞踊——すなわちロシアバレエ等の技法にモンゴルの伝統楽器音楽、風習や民俗舞踊の所作を取り入れた踊り——を、西洋由来の舞踊と区別する意味で、「モンゴル舞踊」^{フジグ}^{注8)}もしくは「民俗舞踊（ardin bujig）^{アルディンブジグ}」と呼び、大学などの高等教育機関や子どもたちの課外活動教室などで教育されている。

3 ビー・ビエルゲーの概念と西モンゴル・オイラド系集団の関係性

現在、舞踊関係者の一般的な認識として「モンゴル舞踊」^{フジグ}は、西モンゴルに居住するオイラド系エスニック集団^{注9)}の踊りであるビー・ビエルゲーを起源^{注10)}とされることが一般的である。この場合のビー・ビエルゲーは、2009年にユネスコの「緊急に保護する必要がある無形文化遺産」に登録された舞踊とほぼ同一のイメージがなされている。ユネスコによればこの踊りは、モンゴル国西部ホブド県とオブス県において伝承され、ゲル（天幕式住居）内の狭いスペースで中腰や足を交差させて立って踊るとされている。ユネスコが緊急に保護しなければならない理由について西部に居住する伝承者の減少を挙げていることから、ビー・ビエルゲーの属性を西モンゴルに求めていることが分かる^{注11)}。こうしたユネスコのビー・ビエルゲー観は、筆者がオブス県のエスニック集団バヤドとホトン^{注12)}を現地調査（2019年9月21-28日）したところと大きく齟齬はない。バヤドはモンゴル国全人口の約2%、ホトンは全人口の約0.4%を占める集団であり^{注13)}、両村の舞踊伝承者も非常に数少なく高齢化が進んでいるのが現状であった。それら両村で踊られているビー・ビエルゲーは筆者の調査によると①ゲル内で立つ、回る、跪く、中腰で踊り②上半身、特にリズムに合わせて肩を揺する動きを最も重視し③振付はなく即興的な踊りであるが④踊りには種類があり（ムルグル（祈り）・ツァツァル・ジョローモリ（側対歩の馬）、など独自の曲（イケル^{注14)}）や馬頭琴を使用）と特徴的な動きは認識されている⑤それらの各種の踊りは「混ぜて」踊ることはしない（例えば「ムルグル」だけで一旦踊りを区切る）⑥原則として出自集団以外の踊りは踊らない、という特徴がある。

こうした民間伝承されているビー・ビエルゲーが「起源」として認識されている一方で、社会主義期に創作されて以来、現在でもビー・ビエルゲーは舞台芸術として認識されているのも事実である。舞台芸術作品として、また教育機関において、ステップやジャンプを盛り込んだビー・ビエルゲーが踊られており、オブス県などの民間伝承の踊りと明確に呼び分けられているわけではない。すなわちビー・ビエルゲーは「モンゴル舞踊」の「起源」と説明されると同時に、その内容自体（たとえば舞台芸術「モンゴル舞踊」の作品やモンゴル舞踊教育の教材もビー・ビエルゲーと呼ばれる）をも表す。こうした起源としての舞踊とその発展形態に区別をつけない事例については、島村（2017）の興味深い指摘において解釈が可能である。島村によると、モンゴルにおける民族文化は他と比較できない「個性」としてではなく、外国と「発展レベル」を比較できるものとして捉えており、外国に負けないように「（社会主義の発展史観にもとづいた）発展」をさせなければならないと捉えているという。同様にビー・ビエルゲーも「発展」させるべき文化であり、例えばゲルの中で上半身のみで踊ることを唯一無二の「個性」とみなして保持しようとする態度は見受けられない。

しかし、民族文化を個性とは捉えず積極的なアレンジを肯定するのであれば、わざわざその起源の属性（発祥の地や集団）について言及する意味はどこにあるのであろうか。伝統（yazguur）という言葉が「芸術」という用語と結びついて使用されたのは、1982年第1回全国伝統芸能祭（この芸能祭では舞踊も上演）からである（上村，2000）。それまでは社会主義国家設立の一端を担ってきた舞台芸術が、このころより自分たちのルーツを探すアイデンティティ発見の手段とされ、伝統芸術として認識され始めた上村はみている。それは1992年の民主化後、古い起源をもつ文化遺産が、（舞台芸術の）「モンゴル国民」の財産としての正統性を担保することとなる。そして1997年以降には、無形文化財保護国民センター（すなわち国家）によってこれらの無形文化財のすべての著作権を管理することになったという（上村，2000）。

いわば「起源の古さ」によって国民の財産としての正統性が担保される伝統芸能において、英雄叙事詩の研究を行う上村はエスニック集団「アルタイ・オリアンハイ」（オリアンハイ）がそれを担っていると述べている。当集団はかつての識字率の圧倒的な低さや意識の後進性から、「純粋な」文化形式を残す条件となると説明する。このアルタイ・オリアンハイ集団は、まさしくビー・ビエルゲーの起源とされる西モンゴルのオイラド系集団に含まれており、芸能の「起源の古さ」が西モンゴルの後進性に重ねられている点で共通性がある。D.ナンジッドの研究では西モンゴルに限らず15集団のビー・ビエルゲーについて触れているが、その起源は西モンゴルにあると述べており地域の共通性がみられる（Nanjid, 2017）。そうした言説は、英雄叙事詩のような伝統芸能と同様に、自文化の正統性の担保を意図した側面があると考えられる。

ではポスト社会主義期において自文化の正統性への要求が高まる中、「モンゴル舞踊」は現在どのようにエスニック集団と結び付けられ、「われわれ」文化として説明されようとしているのだろうか。

4 教育機関における聞き取り調査結果——ビー・ビエルゲーとエスニック集団の関係性——

モンゴル国はそもそも多民族国家といわれ、多くのエスニック集団で構成されている。ただし全人口の80%以上をハルハと呼ばれる集団が占め、近年ますますハルハ化が促進されている^{注15}。一方でビー・ビエルゲーは全人口の10%にも満たない西モンゴルのオイラド系エスニック諸集団の踊りと説明されることはすでに述べた。それでは現在「モンゴル舞踊」においてビー・ビエルゲーと諸集団をどのように関係づけているか、特に教育の場に注目して考察していくこととする。ここで教育現場に着目するのは、「モンゴル舞踊」が舞台「芸術」であると認識され、教育機関を通じて習得するものという認識があるためである^{注16}。よって教育機関でいかに教育されているかを調査することによって、「モンゴル舞踊」の自文化意識が確認できると考えられる。

そこで本論では、子ども（6-18歳）に対する課外活動教育機関、国内でモンゴル舞踊を専門的に学ぶこ

とが出来ると2つの高等教育機関（国立高等音楽舞踊学校、モンゴル国立文化芸術大学（以下文化芸術大学））、国内唯一のビー・ビエルゲー専門民間スクールの各教員を調査対象とし、エスニック集団のビー・ビエルゲーをいかに選択（説明）し、自文化の舞踊として教育しているかについて考察することとする。

4-1 「子ども宮殿」の事例

モンゴル国では公的な初等中等教育の教科学習の中に舞踊領域は組み込まれていない^{注17)}。ただし課外活動のための国立機関が各県に設置され「県の家族・子ども・青少年発展センター」(Aimgiin gerbul, khuukhed, zaluudiin, khögiliin töv) や「県立ドラマ劇場」(Aimgiin kögjimt jujgiin teatr) 内で舞踊を習得することができる。首都ウランバートルでは6-18歳を対象とした「子ども宮殿 (Khuukhdiin Ordon)」が1つ設置されており、その中で舞踊クラスが開講されている。ここでは年間を通じてクラシックバレエやモダンダンス、他国の民族舞踊や社交ダンス、ヒップホップなど様々なダンスを教えるが、その中にモンゴル舞踊^{フジグ}も位置づけている。舞踊クラスは4名の指導者がそれぞれクラスを開講しているが、特に今回聞き取り調査した（2023年3月27日実施）S.エンフアムガラシ氏（S. Enkh-Amgalan 40歳代女性、文化芸術大学出身）はモンゴル舞踊^{フジグ}を得意としているため、年間授業の約半分の時間をモンゴル舞踊^{フジグ}のレッスンに充てている。

氏はエスニック集団バヤド、トルゴート、ホトン、オリアンハイの踊りを基本であると位置付ける。それが習得できれば北モンゴルに位置する集団ダルハドとツャータン（トヴァ）、東モンゴルのウゼムチンの各踊りを教えると述べている。9年以上通う習熟した子どもには、M.ムンゲンツェツェグ氏（M. Môngöntsetseg、文化芸術大学教員）が振付けた作品（タイトル「モンゴル舞踊^{フジグ}」、特定のエスニック集団に帰属したものではない）などをレッスンする。用いる音楽は伝統楽器（馬頭琴など）と西洋楽器を合わせて演奏される現代モンゴル音楽を用いている。また、これらレッスンで踊る諸集団のビー・ビエルゲーは「著作権が切れている」ので自由にアレンジすることができると考えており、モダンダンスはもちろんのことブレイクダンスなどの要素を入れて教えていると述べる。すなわち子ども宮殿では、オイラド系集団の踊りを基本としながらも広くモンゴル国全域の踊りを教育していると認識している。一方で、その踊りは自由な変更が可能と考えており、その理由として「著作権」の失効を挙げるなど、踊りを近代的な知的財産と認識する側面がみられた。

4-2 国立高等音楽舞踊学校舞踊・サーカス学部^{アルディンフジグ}民俗舞踊科の事例

民俗舞踊科長^{アルディンフジグ}A.ホスバヤル氏（A. Khosbayar 50代男性）は文化芸術大学卒業後、モンゴル舞踊界では珍しく韓国芸術総合学校大学院で修士学位を取得している。氏はモンゴル舞踊^{フジグ}とビー・ビエルゲーは「一つの帽子の中にある2つのもの」と説明する一方で、「モンゴル舞踊^{フジグ}」の「起源」はビー・ビエルゲーであるという認識も示している（2023年3月29日調査）。当校の民俗舞踊科^{アルディンフジグ}（14才入学の5年制）では西洋由来の舞踊の他に、1、2年生でモンゴル舞踊の基本的な立ち方や座り方、手や頭の位置を学ぶ。3、4年生ではモンゴル舞踊^{フジグ}のジャンプや走り方（ピアノ伴奏に合わせてホトン、バヤド、トルゴート、オリアンハイ、ブリヤートの舞踊の動きを基礎練習）と「ナンバ」^{注18)}の動きも教え、最終学年ではビー・ビエルゲーの舞台作品をレッスンする。氏は「数えていない」としながらも10集団程度のビー・ビエルゲーを混合して教えるとする。そのほとんどはオイラド系諸集団の踊りが占めるが、ハルハの踊りも取り入れているという。そのハルハの踊りはビー・ビエルゲーの中でも中心的な舞踊であると位置づけている。

氏はモンゴル国の下に「民族^{ウンデステン} (ündesten)」^{注19)}が住んでいるのだからモンゴル舞踊^{フジグ}は「エスニック etnik 舞踊^{フジグ}」であると説明し、各集団の舞踊がモンゴル舞踊として統合されることを肯定的に捉えている。この「エスニック etnik」という語は現在モンゴル国内において流行しているエスニック音楽 (etnik khögim) と同様の概念で用いられていると考えられる。氏はその音楽について「この（民主化後）30年、モンゴルの

ものは古いとみなされ、アメリカや日本、韓国の影響で自由（chölöötei）に変化させてきたんだ。今は自由すぎるという声もあるけどね。そのエスニック音楽に合わせて舞踊をする。舞踊が「発展」するのではなく、まず先に音楽が変化するんだ。一般の人は音楽には興味があるけれど、舞踊にはなじみがないからね」と述べ、現在「エスニック音楽（もしくは匈奴ロック）」と呼ばれて注目されている「アルタン・オラグ（Altan Urag 2002年結成）」や「ホソグトン（Khösögton 2009年結成）」などのバンドが、ロック音楽と伝統楽器（馬頭琴、トブシュールなど）やホーミー（喉歌）を融合させ、新たな音楽として「世界」で評価されていることに注目する。そして音楽と同様にモンゴル舞踊も「社会主義時代のままでは「発展」とは合わない。退屈だし、だれも面白いとは思わない。昔のままのものは観光客向けにやっていたらいい」とし、「エスニック舞踊」もしくは「匈奴舞踊」として「世界」に認められるように「発展」していくべきであると述べている。

以上のように本校ではオイラド系諸集団のビー・ビエルゲーを多数教えているが、その中でもハルハの踊りをその中心に位置づけ教えている。そしてそれを「エスニック舞踊（匈奴舞踊）」だと捉え、それが「世界」に発信できる文化となりえると認識しているといえる。

4-3 モンゴル国立文化芸術大学舞踊学部の事例

当学部では西洋由来の舞踊を始めとして様々な舞踊が教授されるが、そのひとつとしてモンゴル舞踊の授業も行われ、1、2年生で基礎技術を習得した後、3、4年生からは教員2人態勢（舞踊専門教員、馬頭琴演奏者）で実施されている。授業を担当するS.エンフアムガラ氏（S. Enkh-Amgalan 50代女性）によれば、現在、遊牧民家庭出身者も減少し外国籍の学生（調査授業では18名の学生の内、ロシア・ブリヤート出身3名、中国モンゴル自治区出身1名）も増えていることから、モンゴル舞踊授業開始時には遊牧民の生活について理解を促す講義を行っているという（2023年3月30日調査）。

そのうえでモンゴル国土を中央と東西南北の地域に区分し、その区分にエスニック集団を位置づけビー・ビエルゲーを教える。例えば授業開始時の挨拶の踊りは「中央」に位置づくハルハの踊りと説明される。氏によればハルハの踊りはモンゴル舞踊ではあるがビー・ビエルゲーには含まれないため「伝統的な」振りがなく、一から舞台芸術用に振り付けがされた踊りであるという。ただしハルハには、しなやかな身のこなしや態度、動作などを含めた概念である「ナンバ」^{注20}と呼ばれるものがあり、それを舞踊に反映させているという。挨拶の踊りが終わると、東部はバルガ、北部はダルハド（日本のヨサコイの鳴子を使用、モンゴルの伝統的な虫よけの道具と似ているため応用していると説明）西はオリアンハイ、トルゴートの作品をもとにレッスンを行う（南部の踊りはまだ創作していない）。これら作品はピアノと馬頭琴で演奏される曲を用いてすべて教員が創作しており、時には他国の文化を柔軟に取り入れていると説明される。すなわち本学の教育では、モンゴル国全域のビー・ビエルゲーを教育することが意識され、中でもその「中央」地域に「ナンバ」動作によって特徴づけられたハルハが位置づけられていた。ただし、ハルハの踊りはビー・ビエルゲーではないという認識を示していた。

4-4 民間ビー・ビエルゲー教室の事例

ウランバートル市内には、国内唯一のビー・ビエルゲーに特化した民間スクール（全年齢対象）「オグトルグイン・ビエルゲー（Ogtorguin bielgee 天空のビー・ビエルゲー）」がある。主催者のSh.ノミンエルデネ氏（Sh. Nomin-Erdene 20代女性）は国立高等音楽舞踊学校でクラシックバレエを学んだ後、文化芸術大学舞踊学部を卒業している。氏は本スクールの設立目的を「モンゴルの伝統である6種類のビー・ビエルゲーを伝承するとともに新しいビー・ビエルゲーを創作するため」と述べる（2023年3月28日調査）。

当スクールにおいて初心者には遊牧民の生活習慣について理解させたのち、ホトン、オリアンハイ、ザ

ハチン、トルゴート、バヤド、ドゥルベドの踊りと「ナンバ」の所作を習得させる。氏の解釈によると「ナンバ」はエスニック集団に属するものではなく、いわばビー・ビエルゲーに共通するしなやかな（高貴な）女性の動きであるとする。それ以外にも「約7集団のビー・ビエルゲーの踊りが存在するといわれるが明確な区別が困難なので、特徴を混合させて教えることにしている」という。

もう一点の目的を、新ビー・ビエルゲーを創作することと設定している。そもそもビー・ビエルゲーは遊牧民の日常の暮らしを動きに組み込む（馬乳酒を撒く、羊の毛を刈る、裁縫、髪を梳く動作等）特徴があるが、新ビー・ビエルゲーは具体的な所作を組み込まずに人間の根源的な激しい感情を表現することに特徴があるとしている。そしてそれが「発展」形態だと捉えており、現在、匈奴時代のシャーマンのイメージをモチーフとした作品を創作しているという。氏はこの新ビー・ビエルゲーについて「6種類のビー・ビエルゲーを伝えることももちろん大切だけど、伝統は守るだけではダメです。新しく創っていかないと…。それはいわばハルハの踊りといっていいわ。そもそもハルハにはビー・ビエルゲーはないけれど、それを誕生させることにやりがいを感じるの。ハルハは元々民族をまとめていたものだったし、ルーツと言える。だからハルハのビー・ビエルゲーを「創る」ということは、歴史的なものを復興する意味がある」と述べている。

本スクール設立当初は、舞踊研究者や少数派エスニック集団のビー・ビエルゲー伝承者から、音楽が馬頭琴やイケルなどを用いた伝統的な曲でないこと（本スクールでは「エスニック音楽（匈奴ロック）」を用いている）、各ビー・ビエルゲーはその集団出身者が踊るべきものである、などとスクールの方針に対する反対意見が寄せられたという。しかし、SNS（Social networking service）で新たなビー・ビエルゲーを「世界」にむけて発信をすることで徐々に認められるにいたったと述べる。すなわち本スクールでは、オイラド系諸集団をビー・ビエルゲーの基本と位置付けて教育していると同時に、他校に比べより積極的にビー・ビエルゲーの「発展」形態を意識し、それを「ハルハの踊りの復興」と位置付けていることが特徴であるだろう。

以上のように、4つの教育機関がどのように諸集団とビー・ビエルゲーを結び付けて教育していたか、また各集団の特徴をどのように認識していたかについてまとめると以下の表1となる。

すなわち「起源としてのビー・ビエルゲー」を保存する観点から伝承するのではなく、社会主義期から

表1 各教育機関で取り上げるエスニック集団の種類と特徴として意識される動き

	子ども宮殿	音楽舞踊学校	文化芸術大学	民間教室
バヤド*	◎頭の上で茶碗をのせるので膝を深く曲げる	○中腰で頭と手を同時に左右に動かす	×	◎折り
トルゴート*	◎掌を内側にして腰に向ける	○リズムに合わせて肩を揺する	○青いハンカチを腰につけ茶碗を頭に載せる	◎民話「ホホグ物語」を表現
オリアンハイ*	◎肘を腰につけ掌を上	○肩を小刻みに揺する	○西部代表 折り	◎強く引っ張る動作
ザハチン*	×	△	×	◎箸の動作
ドゥルベド*	×	×	×	◎腕を強く振る
ダルハド	○北部代表 狩りの動作	×	○北部代表 虫よけの道具をもつ	×
ホトン	◎麦を脱穀、白でひく	○跪き胸を速く動かす	×	◎石臼をひく
ツヤータン（トヴァ）	○北部代表 トナカイと暮らす習俗	×	×	×
ウゼムチン	○東部代表 力士の動き	×	×	×
ブリヤート	×	○膝でリズムをとる	×	×
バルガ	×	×	○東部代表 物を洗う手	×
ハルハ	×	◎ビー・ビエルゲーの基本	○中央代表ビー・ビエルゲーに含まず	◎新ビー・ビエルゲー

※オイラド系集団、◎ビー・ビエルゲーの基本として採用○採用△他の踊りと混ぜて採用×採用なし

みられる「発展」観をもとに各教員が自由に「創作」している側面が大きく、同じ少数派集団の踊りであっても音楽や特徴も異なるものであった。一部、振り付けの特徴において共通点は見られたものの（たとえばホトンでは農業を生業としている特徴があるため麦を石臼でひく動作などが採用されている）、解釈は舞踊創作者にゆだねられているところも大きいといえる。

このように「起源」とされる踊りを自由な解釈で教育している一方で、いずれの教育現場においてもエスニック集団に作品が紐づけされており、複数のエスニック集団名の作品を習得することで技術が蓄積されたと考えられていた。そうした「エスニック集団の」踊りという整理がモンゴル独自の民族性（自文化）を分かりやすい形で提示していると考えられ、そこに伝統的風習に由来する動作を組み入れて表現がなされていた。なかでもオイラド系の踊りを「基礎的な踊り」と位置付ける事例が多かったのは、先述した「起源の古さ」によって国民の財産としての正統性が担保される伝統芸能の特性から説明することができるが、一方でオイラド系以外の集団の舞踊も多く取り上げられていた。特に国を東西南北・中央に分けその地理的区分をエスニック集団と関連付け、モンゴル国全土の踊りを網羅的に教育しようとする意図が見受けられた。その際（地理的意味での）中央もしくは（抽象的な意味での）中心に位置付けられるハルハ集団の踊りは、「ビー・ビエルゲー」の範疇に含めるか否かについて見解が分かれるところではあったが、それ以前にハルハの「伝統的な舞踊」の存在自体を不問に付す形で新たな創作がなされていた。また「ナンバ」とよばれる概念をハルハと結び付けられることも多く、これをビー・ビエルゲーの基本的身体所作と位置づけることで、圧倒的多数派であるハルハをビー・ビエルゲーの中核に組み込む言説がみられた。

さらにハルハとビー・ビエルゲーを強く結びつける言説がだされたり、異集団を統合するビー・ビエルゲーが想定されたりする際（とくに若手舞踊家や大韓民国留学を経た舞踊専門家）には、SNS等による「世界」への発信が意識されていた。また、その背景には欧米諸国にモンゴルのエスニック音楽の流行があることも認識されていた。そうした匈奴^{フンス}ロックとも呼ばれる音楽がけん引する形で「匈奴^{フンス}ビー・ビエルゲー」^{注21)}という呼び方も使われるようになり、「世界」から照射した自文化としてのビー・ビエルゲーを新たに構築しようとする動きへとつながっていた。同様の事例として、国内において最も著名なロックバンドのひとつ「ザ・フー（The Hu, Khu Khamtlag）」^{注22)}が2022年に「ビー・ビエルゲー（Bii Biyelgee）」という楽曲を発表したことが挙げられる。そのミュージックビデオでは、伝統楽器や技法を組みこんだヘビーメタル音楽にあわせて、ビー・ビエルゲーを踊る（肘から先を差し出す基本動作）人々が表現されている。それらの人々の衣装はオイラド系集団の民族衣装ではなく「匈奴^{フンス}デール」を着用している^{注23)}。こうした「世界」への自文化発信の象徴となったビー・ビエルゲーは、もはや西モンゴルの集団を意識することなく、その起源を「匈奴」に求めることで自文化の正統性を担保し、より強固に「われわれ文化」として「発展」させようとしていることが、他の伝統文化同様に舞踊教育の中においても行われていることが分かった。

5 おわりに

本論は、少数派エスニック集団の踊りを起源と説明してきたビー・ビエルゲーが、現在どのようにエスニック集団と結び付けられ自文化として成立させようとしているのかについて考察することを目的とした。

4つの教育機関における調査の結果、モンゴル舞踊の基本をオイラド系集団の踊りに位置付けつつもその伝統を保存することを重視することなく、自由な解釈と創作がなされていたことがわかった。その中にはモンゴル国全土のエスニック集団の踊りを網羅的に教育しようとする動向も見受けられるとともに、その中心には、そもそもビー・ビエルゲーを保持しないと考えられてきたハルハ集団が位置付けられていた。ハルハの踊りの創作時には「ナンバ」とよばれる身体概念を持ち出されることが多く、その身体概念をビー・ビエ

ルゲーの基本であるとみなし「モンゴル国」の舞踊として成立させていた。これらはすでに指摘されている他の伝統文化の変容と同様に、いわば社会主義期の価値観のもとでの「伝統文化の創造」であるといえるが、現在のモンゴル舞踊の教育の中にも未だ引き継がれていることが本論によって明らかになった。

本研究においては、各教育機関のビー・ビエルゲーとエスニック集団がどのように関係づけられているかについて注目したが、今後は社会主義期にビー・ビエルゲーがいかに「エスニック集団ごとの舞踊」として創造・策定されていったかの過程について史料等による検討が必要であると考えられる。また民間伝承のビー・ビエルゲーの身体技法についても詳細な調査が必要であるとともに、各教育機関が教育する舞踊との差異についても言及する必要がある。これらを今後の課題としたい。

謝辞

本研究はJSPS科研費JP17H04499の助成を受けたものです。

注

- 注1) 岡 (2000) によれば「西モンゴル」という区分けがオイラド系、すなわちドゥルベド、バヤド、ザハチン、ホショード、トルゴート、ミャンガド、オールド等の集団を指す語と規定されている。また今井 (2017) によればオイラド系集団とはトルゴート、バヤド、ドゥルベド、オリアンハイ、ザハチンの5集団を指し、それらの集団の舞踊がビー・ビエルゲーであると述べている。
- また宮脇 (2002) によると「オイラト部族連合」は、13世紀はじめにはトゥヴァ地方に住んでいた大部族であり、1394年にはモンゴル高原の遊牧部族「モンゴル」と「オイラト」の対立が始まったとされている。1623年に「オイラト部族」はモンゴルの隷属から独立を果たし、清朝統治後も独立した遊牧地を与えられていた。その後清朝崩壊後にモンゴル国に統合され、現在ではモンゴル民族に分類されている。
- 注2) ビー・ビエルゲーはビエルゲー (biyelgee)、ビールゲー (bielgee)、ビー (bii) などとも呼ばれる。
- 注3) 「M. Möngöntsetsg: Khünnü bielgee delkhiid garakh büren」<https://montsame.mn/mn/read/212559> (2023.10.01参照)。
- 注4) 宮脇 (2002) によれば、「匈奴」は文化的にはのちのモンゴル帝国の祖といえるが、血統がそのまま後世につたわったとは考えにくいと述べている。
- 注5) P. マーシュ (2009) や青木 (2008) によれば、馬頭琴の演奏はこれまで牧畜民など家族間でその技法が受け継がれてきたが、社会主義下に運指法が定められ1992年に馬頭琴によるオーケストラが誕生したことについて述べている。
- 注6) モンゴル舞踊の「発達」にとって劇場が不可欠であるということは高等音楽舞踊学校 A. ホスパヤル氏に対するインタビュー中にも見受けられ、現在においても同様の認識がなされているものと考えられる。
- 注7) 遊牧民が杓で乳を振り撒く風習。大地に祈りをささげる意味がある。
- 注8) 本論において「モンゴル舞踊^{フジツ}」と記す際にはバレエ技法にモンゴル民俗舞踊の特徴を加えた舞台芸術のことを指すものとする。
- 注9) モンゴル国において「民族」をウンデステン (ündesten)、その下位集団をヤスタン (yastan) と呼ぶが、実際混在して認識されている場合も多い (島村 2009) ため、本論では区別せずエスニック集団と呼ぶこととする。
- 注10) Sh. ノミンエルデネ氏や A. ホスパヤル氏に対するインタビュー調査においては、この起源を 'yazguur' という言葉を用いて説明していた。'yazguur' という語は上村 (2000) によれば、「時代をさかのぼるニュアンス」があり、モンゴル芸能研究の文脈では「昔から変化せず伝えられてきた伝統」の意味で用いられる。ただし、上村 (2000) によれば yazguur には 'root' や 'original' の意味ももっているとし、小沢 (1994) の辞書にも「根、根源、起源」

と記載されているように、yazguur は一部の言説で「起源」、「ルーツ」という意味を含めて用いる場合があると考えられる。

- 注 11) <https://ich.unesco.org/en/usl/mongol-biyelgee-mongolian-traditional-folk-dance-00311> URL Mongol Biyelgee (2023.10.01 参照)。また C. ペグ (Pegg2001) や「NPO 法人ビービルチン (ビー・ビエルゲーをする人の意味)」代表 G. バヤルタア氏 (G.Bayartaa 2019 年 9 月 22 日調査) も、ビー・ビエルゲーを「西モンゴル」の舞踊ととらえている。そうした認識は社会主義期に S. スフバートルが舞踊劇作品「西モンゴル」を創作していることから分かる。
- 注 12) ホトンは中央アジアのムスリムが出自とされる集団である。
- 注 13) 2010 Population and housing census of Mongolia (2012 : 29)。
- 注 14) イケルは馬頭琴の原型と言われる擦弦楽器である。イケルの棹に馬頭が付くと馬頭琴となる。
- 注 15) 2010 Population and housing census of Mongolia (2012 : 29)。
- 注 16) 高等音楽舞踊学校 A. ホスバヤル氏 (2023 年 3 月 29 日調査) によればビー・ビエルゲーは家族間で伝承するもの、モンゴル舞踊は学校で教育されるものと述べている。また、詳しくは別稿にゆずるが、筆者が国内 21 県に設置されている「県の家族と子供、少年の発展センター」等に電話で調査した (無回答 7 県) ところによると (2023 年 3 月調査)、たとえばザブハン県 (Zavkhan) には文化芸術大学の分校が設置され県民に舞踊を教えていたり、文化芸術大学や高等音楽舞踊学校出身者が県の「ミュージカルシアター」のダンサー兼指導者として赴任していた。すなわち高等教育機関出身者が地方においてもモンゴル舞踊^{フジグ}を指導している構造が見受けられた。
- 注 17) ただし文化芸術大学舞踊学部では音楽科教員の免許が取得でき、教員就職後は音楽科教育の一環として舞踊を教育することは可能である。しかし実際は、ウランバートル市第 50 番学校において身体表現を組み込んだ音楽教育授業を観察した (2013 年 9 月 16 日) ところによると、一般教室内で児童は着席のまま歌唱にあわせて手を上下させるという内容であった。すなわち教師によって程度の差はあるものの日本における体育科教育内での扱いとは異なることが考えられる。またモンゴル国音楽科教育に関する先行研究については、井本 (2023) などがある。
- 注 18) A. ホスバヤル氏の解釈によれば、ナンバはビー・ビエルゲーの基本的な動作の一つで男女のナンバの動きがそれぞれ存在するという。
- 注 19) そもそもモンゴル国において民族を指すウンデステン (ündesten) (その下位はヤスタン (yastan)) という概念は、社会主義期に新たにソビエト連邦の定義を準用したものであるとされている (島村, 2009)。そうした考え方を参考にすれば民族の区分自体が社会主義期の認識を現在においても踏襲しているといえる。
- 注 20) エンファムガラン氏の解釈ではナンバは、身のこなし、態度や動作、姿などすべてを含めた概念という。
- 注 21) 注 3) の M. ムンゲンツェツェグ氏 (文化芸術大教員) のインタビュー。
- 注 22) ロックバンド「ザ・フォー」(2016 年結成) は 2019 年アメリカ『ビルボード』誌で Hard Rock Digital Song Sales において 1 位を獲得している。同年、北米、ヨーロッパ、アジア、オーストラリアの世界ツアーではチケットを完売させ、モンゴル文化を世界に広めた功績により、モンゴル国の最高栄誉であるチンギス・ハーン勲章を授与されている (2019)。2023 年 10 月現在、動画サイト YouTube チャンネル登録者 155 万人、累計再生数 2 億 7000 万回超視聴されている。
- 注 23) 現在の匈奴デールの流行については島村 (2016, 2017) の論に詳しい。

引用及び参考文献

- 1) 赤尾雄人, 2012, 「20 世紀ロシア・バレエ」, 鈴木晶編『バレエとダンスの歴史—欧米劇場舞踊史』, 平凡社 : 東京, 93-110.
- 2) 青木隆紘, 2008, 「モンゴル音楽の 20 世紀小史」, 『日本とモンゴル』 116 : 77-99.
- 3) D.Nanjid, 2017, *Mongol bujig-Surgalt, südalгаа, deg zokhomj*, Jikom Press : Ulaanbaatar.
- 4) G.Dolgorsüpen, 1962, *Mongol ardyn büjig* : Ulaanbaatar.

- 5) 今井冴香, 2017, 「『伝統』という概念のゆらぎ—モンゴル舞踊をめぐる『伝統』観の世代間格差」, 島村一平編『大学生が見た素顔のモンゴル』, サンライズ出版: 彦根, 209-232.
- 6) 井本美穂, 2023, 「モンゴル国の小学校音楽科教育に関する研究—教育課程における身体表現活動に着目して—」, 『国際教育研究所紀要』33: 1-10.
- 7) 上村明, 2000, 「国民芸能としての英雄叙事詩」, 『日本モンゴル学会紀要』30: 1-26.
- 8) 上村明, 2001, 「モンゴル国西部の英雄叙事詩の語りと芸能政策: 語りの声とことばのない歌」, 『口承文藝研究』24: 102-117.
- 9) 木村理子, 2003, 「歌で演じた革命期—モンゴル演劇成立の歴史」, 『表象文化論研究』2: 60-95.
- 10) 木村理子, 2006, 「現代モンゴル演劇史におけるオペラの誕生—なぜ『悲しみの三座山』が国民的オペラとなったのか—」, 『内陸アジア史研究』21: 57-72.
- 11) 木村理子, 2015, 「民主化後の『伝統文化』の継承—モンゴルの『チャム・ダンス』を事例として—」, 『舞踊學』38: 138-145.
- 12) Marsh Peter.K, 2009, *The Horse-head Fiddle and the Cosmopolitan Reimagination of Tradition in Mongolia*, Routledge, New York.
- 13) 宮脇淳子, 2002, 『モンゴルの歴史 遊牧民の誕生からモンゴル国まで』, 刀水書房: 東京.
- 14) 岡洋樹, 2000, 「民族範疇としての『モンゴル』の形成と清朝支配」, 『教育研究共同プロジェクト経費成果報告書—旧ソ連圏における市民的アイデンティティの研究』: 3-22.
- 15) 大木裕子, 2010, 「ロシアのバレエに関する一考察」, 『京都マネジメント・レビュー』17: 27-48.
- 16) 小沢重男, 1994, 『現代モンゴル語辞典』, 大学書林: 東京.
- 17) Pegg Carole, 2001, *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative*, University of Washington Press: Seattle.
- 18) 島村一平, 2009, 「シャーマニズムによるエスニシティの探求—ポスト社会主義期におけるモンゴル・ブリヤートの事例を中心として」, 『総合研究大学院大学文化科学研究科平成21年度博士論文』.
- 19) 島村一平, 2016, 「二一世紀モンゴル民族衣装考(前編) 甦る大モンゴル帝国の栄華?: 民族衣装の祭典「デールテイ・モンゴル」」, 『季刊民族学』40(4): 3-25.
- 20) 島村一平, 2017, 「二一世紀モンゴル民族衣装考(後編) 「晴れ着デール」の誕生から「匈奴デール」へ: グローバル化とナショナリズムを着る」, 『季刊民族学』41(1): 81-98.
- 21) 島村一平, 2021, 『ヒップホップ・モンゴリア: 韻がつむぐ人類学』, 青土社: 東京.
- 22) 2010 Population and Housing Census of Mongolia 4, 2012 National Statistical Office of Mongolia: Ulaanbaatar.

